

中国当代小剧场戏剧的思想倾向

吴保和

吴保和先生论文集

—

从 80 年代到 90 年代,在整个社会经济政治发生巨大变化的同时,社会的思想文化也伴随着发生深刻的变异。人们普遍放弃了以往的乌托邦政治理想,变得越来越现实,越来越注重生活的质量与物质的享受,以往占据着社会中心的道德、文化、和价值观念受到了全面的挑战和消解。在社会经济迅速增长、人民的物质生活得到极大改善的同时,当代中国也在经历一场深刻的精神危机,人们对于精神的价值、道德与理想、传统文化的意义等都产生了一定程度的怀疑和动摇,对爱情的崇高和奉献的意义产生了迷惑,婚姻关系和家庭关系受到了强烈的冲击,当代小剧场戏剧真实反映了这一时期中国人的生存状况与精神危机、意识演变与情感状态。在思想倾向和主题上,突出表现为三个方面:一是人性的解放;二是当代人的生存困境与焦虑心态;三是对价值的质疑与重建。

第一

节 人性的解放

80 年代初,伴随着整个社会对文革的否定与反思,伴随着大规模的拨乱反正和在全国范围内的平反冤假错案,整个社会迎来了一场巨大的、意义深远的思想解放运动。这时中国思想文化界的中心主题,是对以文革为标志的极左路线的抗议和批判。在反文革的主题下,思想文化界高扬起“人”的旗帜,所有文学艺术形式,小说、戏剧、电影、绘画等艺术,都以久蓄的激情强烈地揭露与批判了极左路线对人的蔑视与对人性的摧残。人的发现与觉醒,人的尊严与价值,成为新时期戏剧的鲜明主题,成为其后许多话剧作品的中心内容和思想特征,这是当代话剧不同于以往话剧的根本标志之一。正是在人性解放的主题下,中国当代话剧经历了从戏剧内容、思想主题、艺术形式、表现手法到审美情趣等全面而深刻的变化。中国当代小剧场戏剧也是在这样的背景下产生的,由于小剧场戏剧产生时,中国当代话剧正经历从社会问题剧向探索戏剧的转折,因此,小剧场戏剧在主题表现上虽然也继续着人性解放的主题,但主要内容已经不是提出社会问题,不是对于极左路线摧残人性的控诉,而是转向表现

人性本身，表现人性与束缚人性的道德观念的斗争，表现人的各种正常欲望与需求，表现由于人性解放而带来的新的社会问题与感情状态。这主要集中在两个方面，一是反映普通人，特别是青年人的情爱状态，表现人们性意识的觉醒与要求，二是个人价值的提升对两性关系的影响和冲击。

1、情爱与性的觉醒

在小剧场戏剧中，表现情爱内容的作品不仅数量最多，而且涉及的内容广泛，其中既有关于年轻人纯真爱情的如《绝对信号》、《泥巴人》、《第一次亲密接触》；也有表现老年人的情爱经历和忏悔的如《夕照》（表现一对画家夫妇的恋情和悲欢离合的故事）、《同船过渡》、《去年冬天》（描写一位死去妻子的退休老演员的情感孤独）；当然更多的是描写人们面临的各種情感波折和感情困惑的，如《花房姑娘》、《为了狗与爱情》、《灵魂出窍》、《情感操练》、《夫妻夜话》、《恋爱的犀牛》、《目击情人》、《白领心事》、《www.com》等。如果说父母包办、环境逼迫、经济困窘曾经是过去许多年青人情爱的障碍的话，那么，这些因素对于 90 年代的城市年轻人，特别是新一代的高学历青年来说，已不成其为障碍，但同时，工作的压力、城市环境的孤独感，内心激情的消失却日益成为困扰他们情爱的因素。如《白领心事》中的白领青年江琪和亚伦虽然相恋了八年却不愿结婚，在日常生活的消磨中，他们发现自己的爱情火花越来越微弱。两人都想重新激起爱情，但又不做真正的努力而采取拖延或逃避的态度。在表现都市青年男女的感情生活和情爱困惑的同时，不少小剧场戏剧还将表现的重点放在城市年轻人情爱生活中的新现象和新问题，如未婚同居、网恋等，如《www.com》就描写了一对城市青年程卓和艾扬，他们都有自己的工作和相应的经济地位，结婚不久，没有家务和孩子的烦恼，但他们为了追求自由和独立，他们尝试一个星期在一起只住两天。结果妻子艾扬有了外遇，而丈夫程卓则在网恋中寻找理想的女性。这个戏以无可奈何的态度，反映了当代城市青年人遭遇的情感迷惑与危机。

在情爱中表现性，承认爱情中包含性的内容，反映人们性意识的觉醒，是当代小剧场戏剧的一个突出特点。如果说 80 年代小剧场戏剧主要是表现爱情冲破人为障碍的话，那么 90 年代的小剧场戏剧则是对性的正视、肯定和高扬。性本来是爱情不可缺少的部分，但长期以来，中国话剧舞台在表现爱情时候是不涉及性的，似乎一谈性就堕入“下流”，就是“不健康”。可以谈情说

爱，但不可以表现性似乎是中国话剧舞台上的惯例。而这一惯例在小剧场戏剧中遭到了摒弃。在性的表现上，小剧场戏剧突破了以往的观念，直接而大胆地、态度鲜明地、欢笑和放肆地表现了性的胜利和性给人们带来的喜悦。如《思凡》中三个中外不同时期文学戏剧作品中的故事，小尼姑与小和尚故事、贵族青年与他的情人的故事、国王的马夫与王后的故事，都讽刺了性压抑的虚伪，嘲弄与讥笑了维护传统道德和束缚年青人性欲望的人物。剧中性已经不是爱情的附属，而有了独立存在的价值和意义，成为了反封建的武器与象征。从《屋里的猫头鹰》、《庄周戏妻》到《雨过天晴》、《同船过渡》，中国当代小剧场戏剧突破了过去对于性的禁忌，不再避讳“性”的描写，而是一再强调性的合理性和在人们生活中的不可缺少，认为男女之间的感情不仅有精神的爱，而且还必须有肉体的爱，因此，压抑性和性欲望就是压抑人性、扼杀人性。

小剧场戏剧也对性关系持更为开放的观点，并以客观的角度与平和的心态描绘各种非婚姻的性关系，如“未婚同居”（《去年冬天》），“合同情人”（《留守女士》），“包二奶”和“傍大款”（《热线电话》），“一夜情”（《屋里的猫头鹰》），“小蜜”（《灵魂出窍》），“第三者”和“外遇”（《情感操练》）等。对于这些非婚姻的、“有违道德”的两性关系，不仅是小剧场戏剧，而且整个社会都表现出了很大的宽容，无论是作者、评论界还是观众，都没有对这些非婚姻的性行为作太多的指责，相反，倒是充满了对性在婚姻生活中缺失的非议，肯定了性生活是婚姻生活中不可缺少的因素。认为如果夫妻没有正常的性生活，那么寻找婚姻外的性生活也是可以理解甚至值得同情的。如影响很大，被评论界肯定和赞扬的小剧场戏剧《留守女士》和《同船过渡》，都涉及到了这一问题。《留守女士》是讲述了丈夫出国，自己正在等待签证准备去美国的乃川，在漫长的等待中，结识了妻子去美国的摄影师子东，两人在接触中产生了恋情，为了不危及双方的婚姻，他们每次见面都要先问候对方的妻子和丈夫，同时约定，只有双方有一方得到签证，“情人合同”便自动到期。于是在一段等待的日子里，两人互相慰藉，直至最后分手时，乃川已经怀上了子东的孩子。一位评论家这样写道，“尽管这种‘不谈爱情’的爱情、不是夫妻的‘夫妻’，有违传统的伦理道德，但由于讲述的是生活在我们身边的普通人的故事，……整个作品从题材、叙述方法到演出形式，都让

观众感到熟悉、亲切、亲近。”⁽¹⁾而《同船过渡》中描写老船长年轻时由于终年在长江上跑船，他的妻子耐不住寂寞而与别人私通，老船长为了报复妻子，给妻子的情人找了农村老婆，回过头来不顾妻子的后悔与道歉，狠心与妻子离了婚。多年以后，老船长在向一对年青人和方老师讲述这段经历时，对自己的不宽容态度表现了真诚的忏悔，他说“事后想，她也有她的苦处。我成年累月在船上，好不容易回一趟家，回来就喝酒，船上不能喝，馋哪！她烧饭做菜，……忙到半夜。我给她什么呢？不几天又要走，也就是在她肚子里留了两个孩子，让她一个人慢慢怀着生着养着。”虽然在婚外性关系上，《同船过渡》的看法与《留守女士》有别，但我们不难看出，即使是《同船过渡》这样具有保守主义倾向的作品，也表现出了对婚外性关系的宽容。这种宽容态度具有全社会的普遍性，这一方面反映了社会生活中各种性关系的客观存在，更重要的是表明了整个社会伦理道德观念的变更，也表明中国当代小剧场戏剧在人性解放的基础上，试图跳出传统伦理道德的范围，在当代中国人性观念变化的背景上，以一种新的、更合乎现代文明的道德伦理观念审视社会中许多的两性关系事实。

2、个人价值提升对两性关系的影响

“五四”新文化运动的狂飙，摧毁了沿袭几千年的秩序和规范，将人的解放、人的尊严、人的价值作为社会思想的准则。但在中国现当代社会革命运动中，因为民族解放和社会解放的要求，使得重民族利益、阶级利益、集体利益的价值观成了社会主流的价值观，而重个人的价值观则受到冷落，个人主义成为一个受批判的名词。这种对个人价值的否定充斥在 50 年代以来的中国话剧中，即使是那些比较优秀的话剧作品也不例外。⁽²⁾不能否认群体价值观、社会价值观确实在革命和建设起过一定的积极作用。但是当这种价值观逐渐强化为唯一的价值观，并以不容挑战的权威取代个人价值、以集体的价值否认个人价值的存在，给人的正常自由发展造成严重的桎梏的时候，个人的解放和个人的价值呼唤必然理所当然地出现。因此，70 年代末以来，当代中国社会又重新回到五四人道主义立场，重新肯定个人的价值。整个社会从原来的以无私奉献、无条件服从集体和国家利益为核心的集体主义价值观，向追求个人利益、个人自我价值实现为核心的个人主义价值观转变。这个巨大的转变带来了个人价值的认可，对个人欲望的承认与理解，对个人选择自己生活的自由和追求

自我幸福权利的肯定。

个人价值的提升使原先束缚个人欲望的种种制度、观念和人际关系进一步松动，给个人带来更大的自由，给个人主义的发展提供了更大的空间。个人意识的高涨和强化使人们更少自我约束，更加放纵个人感情和欲望，如《灵魂出窍》中的林浪因为经商成为“大款”后，与妻子产生感情危机，并找了一个“小蜜”。而更多追求个人利益，特别是经济和物质，也对两性关系和婚姻家庭造成了冲击，进而导致男女间感情的变化和婚姻的解体。这在当代小剧场戏剧是非常普遍的。如《生为男人》中医生的妻子投向外商，《情感操练》中的女人去找另一个男人X等。恋人间、夫妻间由于对物质的态度不同而产生矛盾与争吵，也经常出现在小剧场作品中，如《同船过渡》中米玲对她丈夫说的话就是证明，“我替你着急你知道吗？你看看人家，都在奔，都在想法子找事情做，你就不想过的好一点儿？”她与丈夫之所以在感情上发生矛盾，正是因为丈夫没有兴趣去从事直接的经济活动，没有努力去获得更多财富。而当男性们在经济上和物质最终不能满足她们时，许多女性往往就会从自己男人身边逃开。

许多时候，夫妻之间分手有时并不一定意味着感情的破裂，仅仅只是因为这个婚姻妨碍了个人的发展。如《美国来的妻子》中的妻子汪文君，就是为了个人的发展而抛弃丈夫元明清。他们的分手和婚姻的解体并不是感情破裂的结果，恰恰相反，元明清对妻子仍有感情，汪文君也仍然爱他，但元明清知道妻子肯定会离开自己，而汪文君为了个人更好的发展，也不得不抛弃她仍爱着的丈夫而去美国（在最近一部反响颇大的电视连续剧《空镜子》中，也同样描写了妻子为了个人的发展而在与丈夫感情并未破裂的情况下去了美国并与丈夫离的婚）。

当然，从对方身边的逃离并不仅限于女性，男性也有自己的问题。由于男性在社会生活中扮演的角色往往是主导性的，因此他们受社会转型和经济变化的冲击就显得更为突出，由此而产生的困惑与挫折就显得更为强烈。在传统的社会结构和社会观念中，男性是家庭经济的主要来源和家庭结构的支柱，男主外，女主内的传统结构方式明确着男性的一家之主地位。为了男性的尊严和面子，男人必须在金钱和社会地位方面取得成功。但由于社会剧烈转型，一部分男性因不适应社会的变化而导致经济地位下降，于是他们在家庭和社会中不再

能维持权威的地位，这样，许多男性在内心产生了强烈的挫折感和巨大的困惑。他们想要维持自己的尊严，不使女人感到自己无能而瞧不起自己或离开自己，但现实状况又使他们无法成功并恢复旧日的地位。于是在女人面前，在社会的目光面前，男人感到了极大压力，产生了严重的压抑感、自卑心理和由此而生的情感困惑。如果说有一些男性对自我存在价值的怀疑会随着女人的离去而加剧。那么另一些男性则干脆采取逃脱的态度，从女人身边逃开，特别当妻子取得某种成功的时候，男人更是要从成功的女人身边逃开，逃到另一个能够认可他的存在价值的女人那里去，如《热线电话》中的高铭亮离开妻子，与富有的离婚女子艾菲走到了一起。《爱你不容易》（编剧王俭，导演王向明）中专业军人郑雄杰对下岗女工产生感情，《春夏秋冬》（编剧赵瑞泰，导演王佳纳）中下岗的丈夫投向过去大学女同学的怀抱等。这些男人的情感变迁，正是男性急于从女性那里得到承认、得到自我价值体现的一种表现。

第二

节 焦虑与拯救

1、生存困境的焦虑

在中国当代小剧场戏剧中，对于生存困境的焦虑一直是许多作品中挥之不去的感觉。焦虑的实质是梦醒了无路可走，是想改变环境、改变自己的生存状况却没有改变的力量。从表现上看，焦虑似乎是一种消极的、颓废的感觉和意识，因而在一定时期内，受到了来自主流意识形态的批判，但这种焦虑是与对社会经济、政治、文化变革与革新的强烈希望联系在一起，是与渴望改变现存环境与体制联系在一起，因此，当社会改革的步伐加速进行，当改革派和改革意识占上风时，它又因某种程度上的“积极意义”而受到主流意识形态的支持。因此，在中国当代小剧场戏剧中，焦虑的意义其实不是消极的厌世，而是积极地表现出对于环境和现实的批判，其思想实质是对人的价值的肯定。

小剧场戏剧表现当代中国人对于生存环境的焦虑是从《车站》开始的，此剧说的是周末在城郊的某个汽车站，一群乘客在焦急地等待乘车进城，他们左等右等，可车总也不来，好不容易等来一辆车却根本不理睬他们，一辆辆过路的车在面前飞快地驶去，他们愤怒、着急、甚至咒骂，用各种方法呼喊、拦车，但都无效，他们唯一能做的事情就是在车站上等待，在希望、失望、埋怨、愤恨中，人们等待了十年，母亲长出了白发，大爷变得老态龙钟，姑娘失

去了恋人，所有的事情都耽误了，最后，才有人发现这其实是一个早就废弃不用的车站。此剧以一个生活中常见的地点“车站”作为环境的象征，以这些形形色色的人们作为生活中人群的象征，以年复一年的等待作为焦虑的具体表现，《车站》正是用这种方式表现了对凝固僵化的政治现实的不满，对陈腐压抑的社会环境的无奈，以及由此而生的焦虑感。

如果说 80 年代初《车站》焦虑感主要是来自政治现实，表现的是“文革”后百废待兴时，人们对现实生活和社会环境的不满、愤怒、无奈，对社会变化的期待和渴望的话，那么，到了 90 年代，这种焦虑则与经济现实有了更紧密的联系。或者说人们的焦虑感也从由政治现实的引发而变成了由经济状况的引发。90 年代中期以后，由于当代中国开始由政治社会向经济社会的转变，整个社会处于激烈的转型时期。当生存环境的变化异常迅速和激烈时，人们又因为跟不上社会变化的速度而生怕自己被社会、被时代所抛弃，这种对于转型社会的不适应、不习惯以及由此而起的安全感的丧失，导致了新的焦虑情绪的产生。如《情感操练》中就通过一对青年男女在一个夏天夜间的相互折磨，表现出了经济大潮对于当代人精神上冲击，表现了许多人急于改变经济状况的焦虑。剧中所用的词“操练”象征着精神上的机械与情感上的不投入，夫妻两人经过一晚上的互相折磨，最终在精神上都遍体伤痕却毫无所得。此剧虽然名为“情感”，但剧中真正表现的并不是两性的情感问题，而是经济社会中普通人的生存状况，是经济大潮冲击下人们那种无名的焦虑、恐惧与神经质的表现。剧中男人时时被一种自责的情绪所缠绕：“看看这个家吧。下海这多年了，我连自己的烟钱都没挣回来。对你还有什么发言权。……我根本就没有尽到一个丈夫的责任，我还能要求你什么？……我越想越觉着这年头我活着就是一种不合时宜。”由于没有钱以及弄钱的失败，男人感觉到自己“不过是一个摆设，一个废物。”他想带给妻子一种富裕的、可以夸耀的生活，想使妻子有钱、有大房子和汽车，为此，他下海经商，开店练摊、弄药膳、搞策划，可总是赔钱赚吆喝，被别人黑了钱。于是只好通过练气功来自我解脱，他恨自己无能，恨妻子与别的男人来往，但又无力阻止他们交往，于是两人都在残存的爱中折磨对方。如果说《车站》表现的一种集体的、对于社会的焦虑，那么《情感操练》则更为强烈地表现出个体的、对于经济状况的焦虑，这种在商业化初始时期产生的焦虑感，一方面表现出都市的商业规律对于人性的破坏，另一方

面也表现出人性的脆弱，二者都是人性焦虑感的根源。

2、渴望拯救的焦虑

小剧场戏剧不仅表现了对生存困境的焦虑，还表现了无法从生存困境中挣脱，无法得到拯救的焦虑。尽管《车站》表现了对生存困境的极大焦虑，但剧中对于得救依然是充满了希望与自信。在《车站》中，作者不断用代表“沉默的人”的音乐来暗示人们赶快行动起来进行自救，如一开始代表“沉默的人”的音乐是“仅能察觉”，当这种音乐再一次出现时变成了“越来越清晰，节奏也更为分明”，第三次出现时，音乐变成了“轻快的三拍子，带着嘲讽的意味”，当音乐在雨中响起时，“这回是激越的”，接着音乐“象一种宇宙声，飘逸在众多的车辆的轰响之上，最后，随着等车的人纷纷准备走时，“沉默的人”的音乐变成宏大然而诙谐的进行曲”。显然，这种艺术处理表明了作者对于被拯救还是充满希望的。只要行动起来就完全有可能象“沉默的人”那样得救。但是，这种乐观主义的态度到了牟森的导演的《彼岸》中就变成了对得救的怀疑。《彼岸》本是高行健写于80年代中期的剧本。但牟森在90年代中期演出这个剧本时，则采取了对剧本进行解构的方式，他不是完整地演出高行健的文学剧本，而是请了诗人于坚在排练场，通过读《彼岸》，并对其中某些部分来进行讨论的方式进行排练，最后将导演与演员对“彼岸”的理解作为戏剧演出的内容，因此，《彼岸》中演员在演出中不停地追问“什么是彼岸？”，“我们到达了彼岸了吗？”实际上是对《车站》中“沉默的人”通过行走而得到拯救的怀疑。

更为绝望的焦虑则出现在《时装街》中，这个戏描述了心志孤高的时装艺人干了大半辈子，仍不可避免地得罪了握有一言兴废之权的“大买主”，落入了谋生无路的绝境，这时一个少女的爱使他重返“正常生活”。但这对于普通人来说的“正常生活”，却成为时装艺人实现人生理想的最终障碍。为了抵抗时装街人对人的无情销蚀，时装艺人从此变成个拒绝一切外衣的“身体艺人”。他的骇世惊俗之举在别人看来无异于一头怪物。有一天他终于发现，那不著一衣的光身子其实正是他贡献给市场的一件永不更换的时装，他的精神世界痛苦地崩毁了。剧中，时装艺人始终处于一种对于自己生存环境的焦虑，他懂得时装流行的规律，但在与时装商人的竞争中却总是处于下风。这种焦虑先是因为一位少女愿意只穿时装艺人做的衣服而有所缓解，然而，少女毕竟受不

了不买衣服的折磨而放弃了时装艺人的衣服，接着，时装艺人又因为发明了身体艺术、成为身体艺人而以为自己得到了胜利，没想到最后三只红色老山羊的出现将他的得救希望彻底摧毁。如果说，在《时装街》中身体艺人的得救希望完全破灭、从而产生绝望的话，那么在《非常麻将》中，这种绝望就更为彻底和强烈。剧中，三个结为兄弟的麻友准备在打完最后一次麻将之后金盆洗手、告别麻将，去做一点有意义的事。他们一直在等“老二”来打这最后一次麻将，但“老二”久久不来，原来“老二”已经死了，而且正是老大、老三、老四这三个人杀死了老二。剧中显示的是人们企图通过自我伤害这种极端手段强行改变现在的生活，从而使实行者在精神上得到拯救，然而这种以极端方式进行的自我拯救依然是不成功。剧中有两个象征，打麻将象征他们无意义的日常生活，结束麻将，从此不打，表明他们认为这种生活毫无意义，因此他们想要离开或结束这种生活，去做另一些有意义的事。那么什么是有意义的事呢，老四说是“办个照、租两间房，雇俩小姐。依法扑腾，按章纳税。”老三说的是“研究麻学、研究易学、摆摆牌谱”，而老大则是“和老婆离婚，然后离开这个城市，当盲流”。但在接下来的对话中，这哥仨马上就以二哥的意见否定了这些事。因为据老大说，二哥认为老大应该回到以前插队的山沟沟去，认为老四应当去部队当兵，而老三则应当回到革命老区，去希望工程小学或不管什么学校，当一名民办小学教师。很明显，他们自己所讲这些事和二哥所说的那些话是否真有意义，连他们自己都是怀疑的，甚至可以说是他们的自我欺骗。剧中的另一个象征是“二哥”。如果将四人作为一个整体，二哥便是其中不可缺少的一个部分，少了他“竹林四闲”也就不存在了，因此杀“二哥”其实就是杀自己的身体。进一步说，是杀害自己的生殖能力，因为在中国民间文化中，“二哥”具有生殖象征的含义，因此除去二哥这一动作，更可以看作是他们三人的自我阉割。以自我阉割的方式进行自救，表明他们试图得救，但又没有勇气，只好通过自残的方式来否定自我，也就表明了这种自救是何等无力和不现实。但即使进行自残，他们依然没有办法脱离旧的生活和生活方式，依然无法得到拯救。

3、焦虑的来源与不同的“等待”

中国当代小剧场戏剧中所表现出来这种无法得救，无路可走的焦虑，虽然已经接近了西方现代派作品中的焦虑感，但是仍然与西方文学、戏剧中表现的

焦虑，与卡夫卡式的焦虑，有根本的区别。从哲学上说，荒诞作为存在的根本宿命，根源于西方哲学传统的理性精神和基督精神，而中国戏剧家由于哲学传统和文化背景的不同，不可能具有这种内在精神。因此西方哲学和文学中的焦虑表现，是精神本原上的焦虑。如贝尔认为，宗教和信仰的破灭，带来精神上的虚无，使现代人充满了焦虑感。从社会环境说，在经历二次大战后，整个西方世界由于对理性失望、对传统价值的怀疑，则加深了普遍存在的焦虑感。正是在这样的哲学与社会的背景下，焦虑与荒诞感成了五十年代以后西方民众和知识分子的普遍心理。而当代中国社会和中国民众与知识分子的焦虑则主要与中国社会现实有关。粉碎“四人帮”后，虽然整个国家已经从文革的废墟中走了出来，但长期积累的各种社会弊病和社会问题却不是一朝一夕可以解决的，人们对大量的、无处不在的社会弊病痛感不满却无力去改变；而这种无力感则成为焦虑感的来源。同时焦虑也与中国当代小剧场戏剧的创作主体主要是城市小知识分子有关。城市小知识分子在现实生活中，最容易感受到生存的困窘，他们在社会上也是属于最为敏感的一群，而当思想和身体上的敏感与实际行动能力的缺乏结合在一起的时候，恰恰是最容易产生焦虑感的，这也说明，焦虑感为何会在小剧场戏剧中表现得如此强烈而持久。

另一方面，当代小剧场戏剧中强烈的焦虑感也与西方现代派思潮和现代派戏剧的输入有关。改革开放，使得许多西方现代主义的哲学、文学、戏剧作品涌入中国。这些西方现代文化，便成为中国当代小剧场戏剧的精神来源之一，而其中的荒诞派戏剧，由于对“荒诞的等待”这一哲学命题的杰出表达，强烈地影响了中国当代戏剧家。对于荒诞派的学习和研究，对于荒诞派戏剧情境的借用，成为中国当代戏剧的一个普遍现象。比如“等待”这一情境在当代许多戏剧作品中的反复出现，正说明了不仅小剧场话剧，而且许多大剧场话剧或是民族戏曲，都受到了《等待戈多》的强烈影响。而中国当代小剧场戏剧正是借用“等待”这个情境表现了当代中国人的生存现状以及对生存环境的抗争。虽然荒诞派戏剧与中国当代小剧场戏剧中不少作品都是以“等待”的方式来表现人在环境面前的无力，以及没有任何变化的生活，同时表现了人在等待状态中的种种无奈甚至麻木的精神状态。但是，借用“等待”情境并不等于表达同样的哲学意义。中国当代小剧场戏剧在表现“等待”的焦虑时，与国外现代派戏剧有三点本质的不同：

首先，是等待的意义不同，在西方荒诞派戏剧中，人的存在是毫无意义的，所以尽管剧中人一直在等待，但这种等待不过是他们的自我安慰，因为“戈多”永远也不会来。不仅如此，荒诞派作品中往往还以剧中人一连串毫无目的重复的动作来表示无意义，表示人的种种活动只不过是一种习惯，因为实际上什么也没有发生。而在中国当代小剧场戏剧中，是看不到这种对于人本身的否定。虽然在《屋里的猫头鹰》的结尾时，出现了一再重复的对话，如“你该刷牙了。”“刷过了。”“该吃饭了。”“吃过了。”“该上班了。”“上过了。”“该睡觉了。”“睡过了。”这种重复性的动作也与荒诞派戏剧中《等待戈多》、《终局》等剧看上去有某些类似之处，但是，剧中沙沙等情人却不是无意义的，她的等待是对空空性无能的一种疗救，也是对正常生活的一种正常要求。同样，《留守女士》中乃川和子东的等待去美国，都是与亲人团圆和正常的家庭状态的一种渴望。即使是《车站》中许多看上去似乎是琐碎的生活细节和微不足道的等待目的，如喝酸奶、下棋之类，也表现出对生活的愿望，这些都表明作者否定的只是某种环境，并不否定人的存在本身。

其次，是等待的情感状态不同，与贝克特在《等待戈多》中所表现出来的那种深刻的绝望、麻木、无望不同，在中国当代小剧场戏剧中，从来也没有真正丧失希望，也没有对人的存在本身的怀疑和反抗的价值的怀疑，中国当代小剧场戏剧中的等待往往是包含有希望的信念和愤怒的情绪的，如《车站》中戴眼镜的人说：“你不懂得痛苦，所以你麻木不仁！我们被生活甩了，世界把我们遗忘了，生命就从你面前白白流走了，你明白吗？你不明白！你可以这样混下去，我不能……”在中央戏剧学院学生演出的《等待戈多》的结尾，剧中的流浪汉之一的弗拉季米尔痛苦万分地喊出：“我们已经守在这里了，我们已经尽了自己的职责。”这种贯穿在剧中的强烈的情绪也是西方荒诞派戏剧中难于见到的。

最后，与国外荒诞派戏剧中毫无行动的“等待”不同，中国当代小剧场戏剧的“等待”往往蕴含着最后的爆发和行动，《车站》中那个“沉默的人”不愿意在无尽的等待中耗费宝贵的生命，他在等了不久后就不顾众人而独自默默地步行进城，在全剧结束的时候，所有的人也都准备上路。在中戏学生演出的《等待戈多》的最后，弗拉季米尔在全场疯狂地奔跑，并举起手里的雨伞将舞台两边的窗玻璃一一打碎。《零档案》在其诗的文本中是没有反抗的，但导

演牟森将这首诗变成舞台演出时，却特别强调了以行动对抗无意义，以讲述对抗噪音的舞台表演方式。即使是在对于得救无望的《非常麻将》中，剧中人也有杀死老二的行动。而这些在西方荒诞派剧作中是少有的。显然，无论是《车站》、《屋里的猫头鹰》、《非常麻将》等中国小剧场戏剧的原创剧本，还是对西方荒诞派戏剧的舞台处理，中国当代小剧场戏剧与真正的荒诞派戏剧是完全不同的。在使用“荒诞”这个词语的西方哲学家或将荒诞情境作为戏剧基本情境的西方戏剧家看来，世界的荒诞是没有理由也不需要理由的，而人所能做的，只有等待，没有行动或者说丧失行动能力是荒诞真正的意义，正因为如此，在《等待戈多》的最后，才出现了世界戏剧史上的经典场面：

VLADIMIR: Well? Shall we go?

ESTRAGON: Yes, Let's go.

They do not move.

而中国当代小剧场戏剧却并没有表达出这样的意思，因为在剧中那个“沉默的人”正是用自己不同于其他人的选择确定了自己的道路和价值。正如林克欢说，“正是由于‘沉默的人’的存在，《车站》一剧便毫无荒诞可言。”

(3) 同样，与其说中戏版的《等待戈多》是荒诞派，剧中的流浪汉是两个荒诞状况中的等待者，还不如说他们两个披着荒诞外衣的“愤怒的青年”更为合适。显然，中国的戏剧家们并不在乎他们的演出是内否合乎荒诞派戏剧的思想本质，他们需要的只是一个西方戏剧名著的外壳，贯注其中的却是他们自己对世界的看法和对人生的感受。他们借用“等待”这一戏剧情境，是要表达“等待”的痛苦和对于行动的渴望。无论是默默的行走或是愤怒的破坏，其实都不是无奈的等待而是反抗行动，这样的行动，虽然暂时还无法改变毫无意义的环境和等待的命运，但却明确地宣告了等待者并不甘于等待的决心。

第三节 价值

的怀疑与重建

当代中国的政治变革与社会进步，在解构往昔政治乌托邦神话的同时，引发了对理想与正义、崇高与献身等价值观的怀疑，在肯定个人的价值，高扬人性的同时也引发了人们对集体主义价值观的怀疑，而市场经济的建立，物质财富的增长则在为享受生活提供充裕物质基础的同时导致了消费主义观念的盛行并极大地消解了精神的价值。这些在社会变化与转型中出现的价值观念混乱，

在当代小剧场戏剧中都有所反映。

1、对政治理念的怀疑

文革后的文学是从“伤痕文学”发端的，对于文革的彻底否定，对造成文革的种种政治原因进行深刻的反思，以及对相关现实问题的揭露和批判，触及了以往政治体制中一些带根本性的东西，而这些又与年青一代自身的经历，如在农村接受“再教育”和在城市“待业”等联系在一起，使得这一代青年人对以往正统意识形态从迷惘、怀疑到发出挑战，发生了对整个时代的巨大怀疑，这种怀疑在北岛那首著名的《回答》中表现得最为典型，“我不相信天是蓝的；/ 我不相信雷的回声；/ 我不相信梦是假的；/ 我不相信死无报应。”这种精神危机用当时的政治术语来说，称之为“信仰危机”。这个词其实包含着许多内容，是整个中国青年一代在他们成长过程中经历的理想与信仰失落的必然结果。80年代初期的小剧场戏剧已经隐约地表现出价值观念的怀疑，比如

《绝对信号》中铁路局组织无法给黑子解决工作，导致他因失业而走向歧途。剧中结尾时，老车长对黑子说：“你做我的儿子吧，我去同你父亲商量，过到我名下，我也该退休啦。哪有老人不疼孩子的呢？”，说明老车长明白，光靠说大道理是没有办法让人信服的。可有意思的，这一笔在演出本中被导演删掉了。(4)《母亲的歌》中司枫玩弄女性感情以达到调入城市的行为之所以得逞，归根结底还是与那位掌管人事调动大权的宋姨有关。如果说《绝》、

《母》两剧中产生“信仰危机”的只是“个别犯错误的年轻人”，还不足为虑的话，那么，到了《车站》中，对集体主义意识产生怀疑的则是正面人物。剧中“沉默的人”在发现路过的车辆都不停站时，就果断地一个人上路了。而那些相信站牌的人却白白等待了十年还在原地。尽管剧中并没有用言词来批判集体主义，“沉默的人”也没有提出反对组织观念的理论主张，甚至在整个剧中他连一句话都没有说过，但是他的行动却说明了问题。第一，他从不和其他人一起讨论、发牢骚或者大叫大喊，说明他不相信集体有什么力量，也不相信多数就代表正确。第二，他也不迷信车站的招牌，不对车站抱什么幻想，而是本着自己的信念，走自己的路。在传统的政治理念中，集体和组织一向是被视为力量来源和个人的依靠，而“沉默的人”则是以其行动表达了对这一理念的怀疑，并以最终结果证明了他的正确。

一个长期生活在政治乌托邦幻影中的民族，在其一旦从幻影中走出的时

候，对以往政治文化的强烈拒斥和厌恶心理是可以想见的。它必然导致对既往政治信念的怀疑，对理想道德的嘲讽和对崇高事物的亵渎。王朔的小说对政治的调侃、对理想的嘲讽、对一本正经的不屑之所以在青年知识分子中产生共鸣，正是因为对旧信仰、旧价值观念的嘲弄。而这种对于信仰和理想的嘲弄在当代小剧场戏剧中也有所表现，如林兆华导演的《哈姆雷特》。作为莎士比亚的四大悲剧之一，《哈姆雷特》本来是一个善恶分明的故事。哈姆雷特代表的善在向国王代表的恶所作的复仇行动中，充分展示出正义和人道的力量，最后虽然哈姆雷特与国王同归于尽，但人类的理性精神和人道主义得到了胜利。然而，林兆华对于古老的复仇故事、对于正义战胜邪恶，对于哈姆雷特的英雄行为却毫无兴趣。他认为，“我们今天面对哈姆雷特，不是为了正义复仇的王子，也不是面对人文主义的英雄，我们面对的是我们自己。”⁽⁵⁾因此，在他导演的《哈姆雷特》中，林兆华通过化解原作中那些具有倾向性的暗示以及哈姆雷特对自身的怀疑，瓦解了复仇行为的合法性和正义性，“复仇算什么伟大的事业？”“再说，凭什么你拉上复仇这副担子，难道因为被谋杀的是你父亲？而他又谋杀过多少人？又有谁向他复仇？况且，在那个充满欲念的晚上，他和后来成为你母亲的人陶醉在激情中的时候，并没有想到你，你的存在并不是必然的结果，而完全是个偶然事件，你又有什么理由义不容辞地挑起复仇的重任……”⁽⁶⁾他不是把哈姆雷特处理成文艺复兴时代的人文英雄，而是把哈姆雷特处理成“琐碎敏感、慷慨激昂的现实主义的动物，而是把这位王子变成一个目光闪闪、忍受着荒诞处境折磨的面色苍白的神经质，一个城市孤儿，一个迷恋幻想和母亲、相信命运、异常清醒的诗人。”⁽⁷⁾当哈姆雷特与奥菲利娅在城堡内相遇时，他让扮演哈姆雷特、克劳狄斯、波洛涅斯的三位演员，分别说出原来由哈姆雷特说的那段“生存，还是毁灭”的著名独白，通过这样的舞台处理，他赋予了《哈姆雷特》的舞台演出以“人人都是哈姆雷特”的主题。

这种演出对经典文本的全新解读，消解了哈姆雷特复仇的意义，消解了人物的差异和是非的区分，模糊了善恶伦理的界限，这种对理想的否定与对“崇高”的亵渎，正是对伪理想、伪崇高厌恶的表现，正是许多虚假社会理想和道德准则被人们抛弃后的自然反应。

2、对精神价值的放弃

长期以来，物质的基本意义是被意识形态否定的。自 50 年代至文革时期的几十年间，人的正常物质欲望一直被严重压抑。80 年代初人性的解放，导致全社会开始承认人的物质欲望是人性的一部分，人的物质欲望是正当与合理的，对人的物质欲望的肯定，相对于“存天理、灭人欲”的传统文化形态，相对于“狠斗私字一闪念”的文革政治专制来说，意义无疑是巨大的。但是物质欲望的完全释放也会对社会伦理和精神价值造成某种损害。当代中国社会经济的腾飞和市场的迅速发展为物质欲望的满足提供了条件，使得人们的物质欲望急剧升腾，物质主义和金钱至上盛行，但同时也促成了精神价值的贬低。人们对物质享受的兴趣越来越浓厚，许多人拼命地追求物质，似乎人生的目的只是对物质的占有和生活享受。而同时，精神价值受到怀疑，道德观念受到嘲笑。在当代小剧场戏剧中对精神价值的放弃主要表现在这样几个方面：一是对某些职业，特别是不直接进行物质生产和商品交换职业的轻视，如《热线电话》中的大学副教授高铭亮，只是因为没钱，他就感觉到自己没有价值，正如剧中他对妻子所说的：“太太，难道你真不理解我？我好像已经对你说过了，我想赚钱和别人不一样，我只是为了证明我的价值，重塑我的形象——我并不比别人差，为什么不该有钱，为什么不该受人尊重？”高铭亮的自白说明他不是为了钱，而是为了证明自己的价值，为了重塑自己的形象，“价值”和“形象”都要靠钱来证明和重塑，可见在高铭亮的心目中，他所从事的教育工作是不能体现和证明价值的，因为教师的职业没有多少钱。虽然理想的贬值与精神的失落是一种普遍的社会现象，但是，由高铭亮这样的人嘴里说出来这样的话，还是会给人极深的印象，因为如果连高铭亮这样的人对精神的价值都发生怀疑的话，那么，全社会的对于精神价值的看法也就可想而知了。二是对感情的轻视。在一些人看来，感情的价值远不如物质看得见摸得着。因而是可以某种物质利益而抛弃的。如《去年冬天》中的李成本来与女友白兰感情很好，只是为了得到更大的经济利益，就抛弃了她，投向公司日本女老板的怀抱。《热线电话》中的艾菲“发疯一样地想赚钱，想成功，想活得比别的女孩都好。”最后，她见到一个非常有钱的美籍华人，于是“连他的五官都没看清，”就投入了这个男人的怀抱。三是对人格的轻视，为了获得物质财富而放弃精神上的自爱，无视自己的人格尊严。如《热线电话》中的肖莉莉为了钱而甘愿被“包”，成为一个有钱老板的“二奶”。《美国来的妻子》中的汪文君尽管有

高学历，但为了满足自己的欲望，为了出国可以抛弃丈夫，为了通过论文和拿奖学金，可以勾搭美国导师，为了满足性欲，可以和黑人鬼混，为了在商业上成功，可以做年逾七十的公司总裁的情妇。而《楼上的玛金》中的两个都市女孩斯苔拉和卡门，尽管一个在用自己的身体当“鸡”，一个在用自己的智商炒期货，但她们在放弃精神价值上的选择是一样的，为了得到金钱，她们可以蔑视一切社会的道德，甚至拿自己的身体作交易，即使面临生命危险也在所不惧。当代社会的这种物质饥渴症很象一个饥饿的人看到美食、于是不顾自己的肠胃而拼命暴食，从而吃出许多毛病一样。

放弃精神价值的原因首先在于精神本身的虚幻，在当代中国，精神的作用曾被人为地夸大和推向极端，并与虚幻的政治乌托邦相连在一起，而当人们从“文革”的噩梦中苏醒过来之后，很自然地会看透“理想”的虚幻，产生对精神的拒斥，许多人觉得与其去关心那些遥远而抽象的东西而受骗被愚弄，还不如关心自己的切身利益，讲求眼前的实惠和当下的实际享受，而这正是当代中国社会价值混乱的历史渊源与思想基础。精神价值的贬低，也是中国社会长期以来物质极度贫乏所造成的恶果。由于长期以来中国的物质生产受到天灾人祸的制约和影响，全社会的物质积累极不丰富，普通百姓的生活水平很低，有的地方甚至连温饱的问题都还没有解决。而政治文化对于人们的正常欲望却一再压抑，也使人们在物质麻木的表面现象下潜藏着对物质的强烈饥渴。所以当社会的财富一旦增加，当以人类物质欲望为基本对象的物质文化观念一旦进入中国，它就表现出一种强大的征服力量，而传统的以精神为主体的文化，在汹涌的物质文化面前显得脆弱和不堪一击。可以说精神价值的全面退却，正是对往昔轻视物质的一种矫往过正。精神价值的贬值还和世界性的消费主义思潮有关，后现代主义理论家杰姆逊在谈到价值观念的变化时说，“在过去的时代，人们的思想、哲学观点也许很重要，但在今天的商品消费时代里，只要你需要消费，那么你有什么样的意识形态都无关宏旨了。我们现在已经没有旧的意识形态，只有商品消费，而商品消费同时就是其自身的意识形态。现在出现的是一系列行为、实践，而不是一套信仰，也许旧式的意识形态正是信仰。”⁽⁸⁾这种以物质消费为中心的价值观念正是当代人的观念，也反映了精神和价值观念在人们心目中经历了从“重”到“轻”的过程。

物质欲望对于精神伦理的胜利，充分显示了欲望的解放也有可能因毫无节

制而泛滥开来，并将人们异化为欲望的奴隶，使得人间一切美好的东西在物质财富面前都黯然失色。

3、价值重建的困惑

虽然当崇高的信仰和理想变成对普通人欺骗和愚弄时，人们抛弃理想而正视现实是自然不过的事，但完全抛弃理想和精神却有可能导致精神的失落与价值的混乱。一个社会是不能没有精神价值，是不可能长期容忍价值真空的。90年代中后期以来，在中国文化的各个领域里如哲学、文学等，都出现了重建当代价值观的努力。许多人从不同的角度，以各自的理由和方式试图描述一种能为全社会普遍接受的价值观。受到思想文化界的这种影响，当代小剧场戏剧也表现出了重建价值观念的倾向。具体表现在三个方面：即对于传统价值的重建；对于理想与正义的重建，和对多元价值观的重建。

一是站在传统文化的立场，以和谐和宽恕为核心，试图建立新的家庭价值观，如《同船过渡》中，当老船长看到小两口打架时，认为他们太不珍惜婚姻生活和共同的家庭。并讲述了自己与妻子的故事。当年，老船长发现自己的女人与他人有染，于是他找到那个男人，不但没有揍他，还给他娶了一个乡下女人，在看着他成了亲后，回过头来他就把自己的老婆给休了。后来，老船长后悔了，托儿子把和好的意思带给前妻，但她至死都不原谅老船长。多年以后，老船长对自己当年过分的报复行为十分悔恨，如今，他只想要一个家。“家”是中国传统文化的核心观念之一，在“修身齐家治国平天下”中，“齐家”是从个人走向社会和国家的重要一环，因此，家对于个人、对于社会都是不可缺少的，而家庭关系所蕴含的也正是社会关系。如果说剧中表达了家庭关系重要的观念，那么，《同船过渡》中对于价值观念更重要的是对于宽恕的描写与强调。剧中的女人是否做错并不是主要的，主要的是老船长当年对女人采取的严厉报复措施是错误的，这种行为对女人、对家庭关系和自己都是一种至深的伤害。剧中引用的那两句话“百年修得同船渡，千年修得共枕眠。”是《同》剧中至关重要的点题之语。剧中强调夫妻的互相宽恕，共同帮扶，才是“人这一辈子，最长远、最有分量”的东西。这也正是全剧感人之处。剧中描写老船长死在最后一次航行中。有人认为应该让他回来。但其实他回不回来已经不重要了，重要的是老船长在剧中已经完全了他传道的任务，因此即使不回来，这个戏也已经可以完满结束了。因此，回来只是对某种观众心理的一种让步，但这

种让步在艺术上却并不一定可取。因为让老船长不回来这样的处理，似乎反而更能让人在悠长的回味中更深地体会作者所要表达的“同船共渡”的意思。对于剧中强调“宽恕”这一点，我认为除了有中国传统文化中的“恕”的传统以外，也与来自西方文化中基督教的宽恕传统有关。这似乎表明，作者力图用中外传统中好的东西来治疗和纠正现代人生活中不重家庭、只重个人的观念，同时也纠正当代文化中不讲宽恕，一味强调“以牙还牙”的报复心理和激进主义思潮。

如果说《同船过渡》是试图从婚姻和家庭角度试图重建价值的话，那么，另一些小剧场戏剧却试图从传统文化的当代处境这一角度研究其传承的可能与价值。如赵耀民的《穿上戏衣》（赵耀民后来将这个戏改为大剧场戏剧，并易名为《良辰美景》）中以一个昆剧世家三代人的经历，揭示了传统文化在当代的困境。剧中描写昆曲大师吴一蕉有三个儿子，却没有一个能继承他的艺术。他的二儿子和女弟子锦绣相恋，锦绣怀上了孩子他却抛弃了她。为了让祖传的昆曲能后继有人，吴一蕉要求锦绣把孩子生下来，不管孩子是男是女都要继承祖业唱昆曲，学旦行。为了给她和未出世的孩子一个名分，他让锦绣做了自己的夫人。锦绣临产的那一刻，吴一蕉因脑溢血成了植物人。按照老师的嘱咐，锦绣让儿子元元从小学唱昆曲，并和自己举行了同台演出。但此时昆曲却无可奈何地衰落了。不久，锦绣因喉疾开刀失败而死在乡下老家。从小就被要求“忘掉自己是个男人，去创造出一个女人”，因而在心理和动作上都已经女性化的儿子，由于很少人听昆曲、经济状况窘迫而不得不每天以女性外貌在一家夜总会唱邓丽君的歌。剧中既描写了传统艺术的精华，也写出了要维持传统艺术之难。而看似荒诞的、从男旦到“人妖”的结局，其实也有着其内在的必然逻辑。剧中表现出了一种对传统文化的矛盾态度，也提示了传统文化在当代社会的两难境地。一方面作者认为传统文化是好东西，但也看到传统文化不适应当代社会的情况；另一方面，作者更加尖锐地表明，若是强行以某种人为方式回到过去从而保留传统文化，比如以传统方式训练扮演那些女性角色扮演者的男性，那么，“人妖化”似乎也是合乎逻辑的结局。总之，在发展的当代社会中，传统文化再也不可能有昔日的辉煌。因此，传统文化既无法担当重建价值的任务，也不可能拯救当代人的灵魂。

二是站在左派革命立场，以公平、正义为旗帜，歌颂崇高理想和献身精神

的《切·格瓦拉》，此剧借助拉丁美洲革命英雄切·格瓦拉的传奇一生，通过讲述他的革命故事，并通过讲述与比较来批判当前中国的社会现实和种种流行的自由主义观念。正象剧组在与观众座谈时说的“我们写格瓦拉，并不写他的传记。这个戏，从某种意义上说，很象是一个生活在当今中国的青年偶尔听到了格瓦拉的故事，然后有感而发。从任何一个角度来说，这个戏都是关于我们今天生活的。”(9)这出戏，除了讽刺和抨击物欲横流社会中种种丑恶现象，如官场和官僚的腐败、学术界的追名逐利丧失灵魂、社会道德水准低下、宵小之徒蝇营狗苟、为工农大众被忽视的权利而愤怒而呼喊之外，给人印象最强烈的是重提革命、重提理想，重提将“个人的生命不折不扣地交付给人类追求平等正义的事业”，甚至提出在剥削和压迫面前，革命和暴力的必要。正如剧中所唱道的那样：“哪里有欺男霸女，哪里就有正义的血脉贲张。哪里有祸国殃民，哪里就有正义的怒发冲冠。哪里有朱门酒肉臭，哪里就有正义的刀出鞘。”此剧试图借格瓦拉这样一个被神化的革命英雄、“尘世基督”，重建革命者的价值观，道德观和人生观，重建革命者的社会理想，并批判个人主义、资产阶级和自由主义的价值观念。在思想观念上，此剧的批判锋芒直指 80 年代以来人们所逐步接受的一整套自由、民主、法制、人权等观念和价值体系，直指以美国为首的西方意识形态，正如一位学者所说“它逐字逐句地对 20 年来引进的美国中产阶级价值观进行了嘲笑。”(10)

在很长一段历史时期，自由主义思想在中国是受批判的，直至 80 年代以后，自由主义价值观才又卷土重来。人、人性、人权、自由、民主、法制、公正、启蒙、竞争，这些典型的自由主义时代的观念体系通过各种传播媒介获得了极大的社会反响，同时，也渗透在当代文学艺术创作的各个层面，并颠覆着、取代着那种曾经普遍流行的只顾抽象的阶级集体利益，忽视人的个体利益的价值准则。而现在《切·格瓦拉》再次对自由主义价值观念表示出极大的怀疑，认为这些价值具有虚伪性和欺骗性，因为种种不正义、不公平、人压迫人和人剥削人的现象正是在这些口号下堂而皇之地进行的。但是社会的种种腐败现象并不能掩盖这 20 年中国社会进步的事实，在社会生活中和艺术创作中，以人、以个人为本的价值观之所以代替以政治、以集体为本的价值观，其实背后有着最切近的、深刻的历史体验作支撑，是以现实的行为代替乌托邦的狂热，是人们对于价值观念理性选择的结果，而不是社会对于理想的简单放弃。

此剧与其说是对当代精神和价值危机的反拨与纠正，不如说是表达了底层平民对当前社会秩序的情绪渲泄，表达了在社会转型中失去原有地位和财富的人们对富人和在改革中既得利益者的愤怒，表达了“新”左派知识分子对于自由知识分子即“老”右派的蔑视。从精神亲缘上说，《切·格瓦拉》显示了与当代文化保守主义在精神上的某种接近。但不同的是张承志们表现的是对现代社会重物质轻精神、重欲望轻情感等等价值失衡现象的愤懑与无奈，想要在某种已经或即将失落的传统精神价值上显示自己的执着与固守，而并不准备考虑其所偏守的价值理想与当代社会的真正现实与当代人的精神渴求到底有什么关系。而黄纪苏、沈林、张广天们则更多地是想重拾二十世纪世界范围的社会主义运动和无产阶级革命的思想遗产，反击国内自由主义者的价值观念统治，接续激进主义的传统。然而社会主义思想、激进主义思潮在中国的被冷落，是有其历史必然性的，《切·格瓦拉》这种以革命的理想代替其在现实生活中的具体呈现，简单地将事物分为白与黑、正与反的方法，可以在剧场里激起掌声与热泪，却并不能担起重建价值的任务。

三是提倡和表现以个人主义为核心的多元价值观，如《我爱 XXX》。这部被称为一代人精神自白的作品，以一连串的“我爱”，宣告了年轻一代对各种现存现象与价值的接受，在他们看来，不管是已经发生的还是没有发生的，都是值得爱的，不管是什么主义，不管是美国明星法国大师挪威剧作家俄国社会主义者，都是值得爱的。尽管许多主张、现象、价值本身常常是互相矛盾或抵牾，他们也照爱不顾，如爱“个人主义者”和“集体主义者”，“立场鲜明的人”和“随大流的家伙”、“既得利益者”和“默默耕耘的人”，“花花公子、牛皮大王”和“不朽的灵魂”和“正面英雄”，“身心健康者”和各种患者如“癌症病患者”“肝炎病患者”、“糖尿病患者”、“爱滋病患者”等，什么都可以接受，什么都可以爱，从爱美好的事物与观念，到爱异性身体的各个部分，不需要去判断是非与价值，不需要思考与选择。只要爱爱爱，这样一种对于一切价值观念的接纳，不仅是年青人的率意放纵和玩世不恭，从深层看，正是原先单一价值观念解体后，社会价值多元化的表现。

80 年代的思想解放运动和 90 年代的市场经济兴起，共同解构了以往占据人们头脑的单一价值观念，促成了各种价值观的出现。市场经济的发展，利益主体的多元化，不仅使个人的独立性、自主性地位得以确立，而且也为价值观

念的多元化提供了基础。以往那些统治人们头脑和心智的看似崇高的东西受到了人们的轻视与背弃，在道德伦理、价值与理想等各方面都出现了多元化的趋势，艺术中也一样，“当代艺术中的多样化趋势，反映了文化中心失落与解构的必然结果。”⁽¹¹⁾随着单一价值观念的退场，各种各样的思想、观念、价值体系挟着各自的背景潮水般涌来，每一种观念都有其价值，每一种意识都有其基础，每一种生活方式都能找到其接受者和欣赏者，没有一种价值是绝对的，至高无上的，必须遵守的。在思想解放和独立思考的潮流中，人们发现，绝对的价值往往会成为思想专制与文化独裁的前提，而民主自由的基础恰恰是相对的、多元的价值。从文化价值上说，多元价值或多元文化不是没有冲突，只是认为就社会整体的价值或文化结构而言，没有一种是统治性的价值观，因此多元包括了丰富、复杂和冲突，也意味着自由与宽容。《我爱 XXX》这个戏正是在这一点中典型地代表这样一种理念。总的说来，90 年代小剧场戏剧在价值观念上既具有批判意识，也表现出思想意识上的混乱与多元，既有国内解放思想和观念更新的基础，也受到国外后现代思潮的渗透与影响，它既表现出了重建价值观念的努力，也存在着明显的不足与局限。

面对现实社会的复杂境况，价值重建显得困难重重。一位学者曾经这样描述价值创建者们的困惑，“回到传统？传统本身只提供了部分生存智慧，它对中国现代化理论的影响尚在探索；回到西方？自由主义丢弃了它在中国当代历史舞台上起步时的充满激情的姿态，直接与西化主义、西方中心论相匹配，成为很大一部分中国知识分子心理上不愿接受的文化——政治意念。回到马克思主义？马克思主义经过一段大折腾，它的一系列理论问题要根据中国的社会主义特性再加考虑，它的建设性的当代形态仍要艰苦地探索。”⁽¹²⁾这些不同的价值观念，虽然都有其历史的价值，但是否能为当代的价值重建起到作用，还有待于实践的证明。不过无论重建价值的努力是成功还是不成功，它对于当代人都是有着启发性意义的。

(1) 林克欢：《小剧场的理论与实践》，《中国戏剧》2001 年第 11 期

(2) 见董健：《论中国当代戏剧中的反现代倾向》，《戏剧艺术》2002 年第 3 期

(3) 林克欢：《荒诞与拼贴——九十年代中国内地的实验戏剧》，方梓勋

编：《新纪元的华文戏剧》香港戏剧协会、香港戏剧工程出版

(4) 见《绝对信号》舞台演出本，《〈绝对信号〉的艺术探索》，中国戏剧出版社，1985 年

(5) (6) 牟森：《〈哈姆雷特〉1990》，《林兆华导演艺术研究》，北方文艺出版社，1992 年

(7) 孟京辉：《先锋戏剧档案》p357, p347, p341, 作家出版社，2000 年

(8) 杰姆逊：《后现代主义与文化理论》p29, 北京大学出版社，1997 年

(9) (10) 刘智锋：《切·格瓦拉：反响与争鸣》p189, p241, 中国社会科学出版社，2001 年，

(11) 丁罗男：《二十世纪中国戏剧整体观》，p397, 文汇出版社，1999 年

(12) 许明：《新意识形态批评》p139, 首都师范大学出版社，2001 年